

## Réflexions « anexactes » sur les devenirs de la structure...

S'interroger aujourd'hui sur ce que c'est (sait) la structure lorsque la théorie littéraire semble déjà dépasser de loin les acquis théoriques et philosophiques des années du structuralisme voire du post-structuralisme français, ceci peut paraître une entreprise sans intérêt. Mais un usage malpropre récemment rencontré, ayant confondu formalisme et structuralisme, me conduit à reconsidérer le problème de la structure dans l'espoir de montrer combien toute analyse littéraire, voire notre perception du monde, reste tributaire de la structure, malgré les « tournants » qu'ont connus les sciences humaines ces dernières décennies. Et c'est parce que, finalement, avec ou sans structure, l'homme moderne, quitte à éviter le chaos, veut maîtriser son univers et penser son autonomie et son auto-suffisance dans un monde privé de l'instance supérieure et extérieure. Or, n'arrivant qu'à l'incomplétude, il réinvestit l'élément métaphysique dans son système sous forme de manque, d'où les métaphores le plus souvent d'ordre géométrique, topologique ou visuel ayant pour tâche de traduire ce vide.

Par ailleurs, le mot « structure<sup>1</sup> » que l'on aurait tendance à associer à Ferdinand de Saussure, n'apparaît jamais dans l'enseignement du « précurseur du structuralisme moderne » qui ne parle qu'en terme de « système » : la langue est un « système de signes arbitraires », dans lequel « les parties peuvent et doivent être considérées dans leur solidarité synchronique ». Saussure nous a donc laissé un modèle dualiste imposant l'opposition entre raison et folie, langue et littérature, ou linguistique et poétique – modèle que les structuralistes ne cessent pas de mettre en échec. Ils ne font que ce que Saussure, cette figure emblématique du théoricien délirant a dû faire, en inventant la nuit le contre-sérum de ce qu'il avait enseigné le matin : les anagrammes. Ironie de l'histoire : la publication récente des *Notes* de Saussure<sup>2</sup> semble aller à l'encontre de cette image mythique ayant pour tâche de renforcer la rupture dichotomique lorsqu'elles mettent en cours le chaînon qui manque, trop « faible » ou au contraire trop « fort », de son système : le discours. En tout cas, comprendre ce que devient le « système » saussurien, dépositaire de l'arbitraire du signe, c'est comprendre aussi la différence entre « structure » et « forme », voire leur irréductibilité de l'une à l'autre.

C'est dans cette perspective « anagrammatique » que les recherches structuralistes et post-structuralistes des années soixante, soixante-dix s'élaborent,

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos « *Structure en linguistique* », in BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 91–98.

<sup>2</sup> SAUSSURE, Ferdinand de, *Écrits de linguistique générale*, texte établi et édité par Simon Bouquet et Rudolf Engler, Paris, Gallimard, janvier 2002.

chacune cherchant à entamer le paradigme hérité de Saussure, et tout ce que celui-ci laisse sous-entendre : clôture et totalisation. Une série de « mots » plus ou moins opératoires s'invente censée accréditer Saussure, paradoxalement, tout en le dépassant. Texte, connotation, *punctum*, troisième sens, *obtus*, tricherie salutaire, etc., du côté de Roland Barthes – autant d'expressions qui cherchent à traduire la faiblesse théorique de l'arbitraire du signe. Aussi l'effort kristévien de pénétrer dans la matérialité inconsciente du texte littéraire avec ce qu'elle appelle « génotexte » s'inscrit-il dans ce projet. Les recherches en sémiologie littéraire sont solidaires avec le projet philosophique du décentrement de la structure (la déconstruction derridienne) ou avec les études des dispositifs foucaaldiennes allant chacun, en dernière analyse, à l'encontre de ce que l'on appelle traditionnellement « saussurisme ».

A la demande de son ami, François Chatelet, Gilles Deleuze publie en 1972 une étude dans *Histoire de la philosophie*, intitulée *A quoi reconnaît-on le structuralisme*<sup>3</sup> ? Dans ce texte qui reprend sous forme de traité une pensée déjà mise en place en 1969 dans *Logique du sens*, Deleuze cherche à déterminer les « conditions minima<sup>4</sup> » d'une structure. La position deleuzienne semble au départ suivre le principe phonologique et reste sous le signe de Saussure (en reconnaissant la découverte d'un troisième ordre, le symbolique – soit la langue à côté du réel et de l'imaginaire, ainsi que le rôle de la différence dans laquelle la structure, cette virtualité, s'actualise). De même pour la position : pour Saussure et les structuralistes « les places dans un espace purement structural sont premières par rapport aux choses et aux êtres qui les occupent », d'où l'antihumanisme prétendu du structuralisme et l'idée que « le sens est toujours un résultat, un effet : effet de langage, effet de position ». Ceci implique qu'une structure « n'existe jamais pure ». Toujours inconsciente, elle se voit « recouverte par les relations juridiques, politiques, idéologiques où elle s'incarne ». Le problème de la sérialité reconnue comme étant le propre de la structure (« toute structure est sérielle, multi-sérielle, et ne fonctionnerait pas sans cette condition ») montre un déplacement sensible par rapport à Saussure, car, non seulement les éléments symboliques qui s'organisent en série se mettent à bouger, mais il reste toujours un élément qui échappe au recensement. C'est le point de convergence des séries divergentes ou l'objet « x » qui peut recevoir une infinie variété de noms selon l'usage qu'en fait son auteur : pour Foucault, c'est la « place du roi », pour Lévi-Strauss, « mana », « machin », « truc » ou bien « signifiant flottant », mais c'est aussi le « Réel » lacanien qui « échappe à sa place », ou la « tache aveugle » dans la terminologie de Philippe Sollers, pour faire son apparition comme « mot éso-

<sup>3</sup> CHATELET, François (éd.), *Histoire de la philosophie*, t. VIII : le XX<sup>e</sup> siècle, Paris, Hachette, 1972, p. 299–335 ; repris in DELEUZE, Gilles, *L'île déserte et autres textes, textes et entretiens 1953–1974*, édition préparée par David Lapoujade, Paris, Ed. de Minuit, p. 238–269.

<sup>4</sup> Voir en particulier DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Ed. de Minuit, 1969, p. 63–66.

térique » sous la plume de Lewis Carroll. Deleuze appelle cet élément paradoxal : « case vide ».

On connaît l'efficacité de la case vide prometteuse de sens et de cohérence : de la photo jamais prise chez Duras à la pièce « cent » qui manque d'un immeuble parisien chez Perec, sans parler des personnages qui sont soit de trop, soit au contraire qui manquent à leur place : on reconnaît facilement ce qui est à l'œuvre. Qu'elle soit « pion surnuméraire » ou une « place sans occupant », tragique ou ludique, la case vide fait incontestablement figure dans nos stratégies de lecture. Même à l'échelle des textes antérieurs à sa « découverte ». Ne serait-ce pas le « tableau » la case vide du « système » diderotien ? C'est du moins ce que présuppose une lecture récente de *La Religieuse* de Diderot par Jean-Marie Apostolides<sup>5</sup>. De plus, l'efficacité de la case vide ne s'arrête pas du tout à l'œuvre. Son mouvement insoupçonné (néanmoins *witzig*) est à même de retracer tout le système des genres, jusqu'en déplacer, voire liquider les frontières étanches partageant naguère notre champ de connaissance. Or, l'essentiel de la structure, comme laisse(nt) entendre Deleuze-Guattari des *Mille plateaux*<sup>6</sup>, réside dans son statut particulier : elle est un *concept*. Le concept par opposition au percept et à l'affect paraît être la grande affaire de la philosophie. Le philosophe crée des concepts, alors que l'artiste crée des percepts ou des affects. « Il n'y a pas de concept simple<sup>7</sup>. » Toujours multiple, le concept a des composantes qui renvoient à d'autres concepts et ceci à l'infini. L'essentiel de la structure serait donc moins la reconnaissance d'un élément constitutif de la structure, en l'occurrence la « case vide » (que l'on cherche à tout prix à recenser), mais plutôt le jeu multiple auquel celui-ci nous invite. Loin de donner « sens » (formaliser), la case vide nous en prive en virtualisant celui-ci. Cette remise en perspective de la structure s'accompagne chez Deleuze d'un renouveau des métaphores utilisées. Bien sûr, la case vide n'est ni « case », ni « vide », mais un « plateau » sans contour aucun, traversé de « vitesses infinies », de « pures intensités ». Un devenir<sup>8</sup>. Un rhizome<sup>9</sup>. Aussi est-il impossible de trouver le mot « juste », le dernier des derniers susceptible d'embrasser en « Un-Tout illimité » tous les signifiés. Il ne nous reste que des « anexactitudes ». De fait, en art, c'est la seule possibilité de « lire ».

<sup>5</sup> APOSTOLIDES, Jean-Marie, « La religieuse et ses tableaux », in *Poétique*, n° 137, février 2004, Paris, Seuil, p. 73–86.

<sup>6</sup> DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Ed. du Minuit, 1980. (MP)

<sup>7</sup> DELEUZE, Gilles, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Ed. de Minuit, 1991, p. 21.

<sup>8</sup> « Le devenir peut se définir ainsi : exploitation intensive de la rupture ou de l'hétérogénéité intérieure que les strates ont pour fonction de conjurer, la ligne créatrice elle-même. » Cf. l'article sur Deleuze de VERSTRAETEN, Pierre in *Encyclopaedia Universalis*, p. 3157.

<sup>9</sup> Deleuze distingue trois sortes de livres : le livre-racine, le livre à racine fasciculée, et le livre-rhizome. Tige souterraine, bulbes, tubercules, les animaux sous leur forme de meute, les terriers, etc. sont des rhizomes. Cf. « Rhizome », MP, p. 9–37.

C'est – me paraît-il – la différence entre le structuralisme de la « case vide » (susceptible d'un devenir- image-de-la- pensée) et le structuralisme des « CsO » des années 80 (lequel réfute toute représentation, toute « visagété »).

Le cas « Trassard ». *Jean-Loup Trassard personifie cette catégorie d'écrivain heureux qui reste malgré toute la qualité de son œuvre, quasi inconnu du public (une sorte de pion surnuméraire de la littérature contemporaine) n'ayant pas encore sa carte d'identité pour entrer à l'Université. Chaque printemps et été voit ce « paysan mayennais » cultiver la terre avec ses propres mains et avec des instruments authentiques (d'où l'étiquette très grossière, formaliste de « l'écrivain régional ») et photographe tout, le paysage, les herbes, les instruments. Avec le froid, il regagne la capitale où il continue à cultiver sa terre : écrire (surtout des nouvelles, des instantanés) et prendre des photos. Les textes et les photos de Jean-Loup Trassard, j'ai eu la chance et le plaisir de les découvrir grâce à Olga Penke. Partant des anexactitudes, l'étude dans l'étude (ainsi mise en abîme) qui suit va mettre à l'épreuve le fonctionnement de la machine deleuzienne.*

*Anexactitudes.* Le domaine des oppositions binaires quitté, Deleuze-Guattari propose(nt) le mot « anexact » pour traduire non pas l'approximation, mais au contraire « le passage exact de ce qui se fait<sup>10</sup> ». Ce mot traduit la vraie nature en devenir de l'écriture de Trassard, laquelle finit par devenir immatérielle malgré la concentration extrême des matières – « *materia mater*<sup>11</sup> » – qui la rend possible. L'écriture trassardienne s'épanouit dans son passage anexact et devient image, photographie rien que pour se reverser dans de petits récits. Hercius, le vieux sorcier de *L'érosion intérieure* en sait long : « A parler on perd sa force intérieure<sup>12</sup> ». L'anexactitude veut dire donc ça : capter au plus près possible, dans des phrases resserrées à l'extrême, le pur événement, le devenir – le devenir avec les éléments, les substances, devenir-végétal, devenir-animal, devenir-objet. Ces voix-voies multiples, il ne faut pas les démêler. Il s'agirait plutôt de laisser qu'un signe se développe, qu'un signe signifie. Celui-ci peut être plein, tout comme le bois noueux que travaille le sabotier, chargé de fines connexions peu perceptibles. Mais comme tout rhizome « comprend des lignes de segmentarités d'après lesquelles il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié, attribué, etc., mais aussi des lignes de déterritorialisation par lesquelles il fuit sans cesse<sup>13</sup> », les textes-rhizomes de Trassard retrouvent, eux aussi, leurs moments forts de stratifications et d'intensités autour desquels l'espace « tremblant », sans contour, semble s'organiser et se laisse lire. Il s'agit bien de ces « ailleurs » et ses avatars

<sup>10</sup> MP, p. 31.

<sup>11</sup> Cf. RICHARD, Jean-Pierre, « *Materia mater* », in *L'état des choses*, Paris, Gallimard, 1990, p. 149–169.

<sup>12</sup> TRASSARD, Jean-Loup, *L'érosion intérieure* (Nouvelles), Paris, Gallimard, 1965, p. 77. (EI)

<sup>13</sup> MP, p. 16.

– « vides » (« je suis un vide où pénètre, tournent, puis disparaissent d'incertaines et fugitives pensées<sup>14</sup> »), « creux » (« creux où Llucalce tourne depuis des années<sup>15</sup> » ; « ferme creuse, habitable<sup>16</sup> » ; « récit...creux<sup>17</sup> »), « nuit », « obscurité » et « tiédeur » (« la terre est tiède », « je reste longtemps dans la tiédeur » ; « l'air tiède » ; « l'eau tiède<sup>18</sup> » ; « tiédeur qu'il connaissait pour sien<sup>19</sup> ») – autant de signes, « coupures signifiantes<sup>20</sup> » qui traduisent quête, fouille, glissement vers quelque chose, prometteur d'une reconnaissance (de l'autre, ou dans l'autre), d'une fusion dans une plénitude qui comblerait tout manque. Ceci assigne aux textes de Trassard un caractère nettement métaphysique.

Aussi les récits s'apprêtent-ils à se mouler dans la matrice de la phénoménologie bachelardienne<sup>21</sup> à laquelle ils tiennent profondément : les personnages sont à la recherche d'une « maison », celle de Llucalce est aux fenêtres et aux portes bouchées. Ne gardant que sa fonction protectrice, elle sera le lieu où on peut être identique à soi-même. Tout comme « la douce obscurité » des greniers et la cave, « ce réduit, obscur et fourré de plumes » dans *Paroles de laine*, nid, berçant l'enfant qui fait l'école buissonnière. Ou encore dans le récit sublime des *Patiences du bord de l'eau* le nid retrouvé par l'héroïne de la déliquescence quand elle « s'aventure – si près de sa maison natale – vers des confins ... mouvants, ouverts<sup>22</sup> ». Maints exemples que l'on pourrait multiplier sans doute, sans parler d'autres lieux métaphoriques-métaphysiques dont les textes de Trassard sont largement fournis. De fait, ces « au-delà » engendreront ce qui s'appelle « espace intérieur » (« Je continue, je descends la pente argileuse et tout m'est familier car dans l'obscurité il n'est pas de limite à l'espace intérieur. C'est en moi que je marche, je ne m'y perdrai pas.<sup>23</sup> ») On ne se trompe pas : c'est bien autour d'une double appropriation que l'imaginaire poétique s'amplifie, celle du dedans (ici) recueillant toutes les métaphores de la maison, et celle du dehors (au-delà) autour de la métaphore de chasse, de poursuite, de territorialisation. Alors que la première fait appel au point, la deuxième à la ligne traçant un devenir dans l'espace et le temps.

Or, que se passe-t-il si l'on attribue cette perspective dialectique au signe ?

<sup>14</sup> EI, p. 204.

<sup>15</sup> EI, p. 64.

<sup>16</sup> TRASSARD, Jean-Loup, *Paroles de laine* (Nouvelles), Paris, Gallimard, 1969, réédition 1989, p. 12. (PL)

<sup>17</sup> TRASSARD, Jean-Loup, *L'ancolie* (Nouvelles), Paris, Gallimard, 1975, p. 135. (A)

<sup>18</sup> EI, p. 45 ; 47 ; 53 ; 69.

<sup>19</sup> PL, p. 29.

<sup>20</sup> MP, p. 16.

<sup>21</sup> Cf. BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

<sup>22</sup> A, p. 21.

<sup>23</sup> EI, p. 21.

Une fois capté dans la béatitude de reconnaissance, ce signe – que l'on appelle avec Jean-Pierre Richard « utopie de retour » ou « hantise régressive » – sert de signifié ultime. Une racine à laquelle tout se laisse reconduire jusqu'aux confins de la mort... Tel le mythe de *regressus ad uterum* qui facilite certes beaucoup le travail de la « cartographie » mais, ce qui est dommage, le bafoue en même temps en raison de ses catégories préétablies. La verticale dans la « pénétration fusionnelle<sup>24</sup> », l'horizontal des « traversées », le « contrôle », la « maîtrise » – autant de catégories susceptibles de rejeter la lecture à un espace-temps traditionnel, sans pouvoir et vouloir tenir compte de ce que Deleuze appelle la « diagonale », ou du « lisse<sup>25</sup> » tel qu'il ressort des textes de Trassard. Il faut par conséquent dynamiser ce schéma avec les instances terriennes de Deleuze-Guattari – territorialisation, déterritorialisation, reterritorialisation – pour éviter que le sens prenne.

*1<sup>er</sup> temps* Ayant constitué les contours de l'espace intérieur par la fusion onirique avec les éléments : la terre et l'eau dormante, ou, pour mieux dire, après avoir exploité l'imaginaire avec les métaphores de la « maison », il faut avouer que la maison trassardienne ne prend jamais de racine sur le territoire où elle se contourne. C'est que « la terre comme foyer ardent, excentrique ou intense, est hors du territoire et n'existe que dans le mouvement de la déterritorialisation<sup>26</sup> ». Trassard est un exploiteur ingénieux de l'entre-deux, de l'intervalle. Il ne se contente pas de faire le trajet qui mène du symbolique au symbolique par le biais de l'imaginaire. Ses personnages vivent profondément « l'équilibre précaire » et le « tremblement des différences » vécus par l'héroïne des *Patiences du bord de l'eau*. Ainsi la « maison » par excellence sera le suspendu, à la fois substantif et adjectif, suspendu quelque part entre le symbolique, l'imaginaire et le réel. L'exemple de Clément Hulin, « étudiant de vingt-deux ans » du récit *Aux laisses de la mer* s'impose. Enfermé dans sa chambre, il exerce son enfoncement coutumier d'été, mais cette fois, il a beau glisser vers son « jardin », son « terrier obscur et humide », il n'arrive pas au seuil du symbolique. Les bruits jadis appri-voisés dans « les musiques de leur silence » débordent, deviennent indomptables par les mots. « Le trouble n'a pas cessé. » Et à mesure que ces bruits et sons lui parviennent d'une fréquence intenable, son corps, lequel n'est plus celui, re-

<sup>24</sup> Toutes les expressions entre guillemets renvoient à RICHARD, 1990.

<sup>25</sup> Selon le modèle maritime, « dans l'espace strié, les lignes, les trajets, ont tendance à être subordonnés aux points : on va d'un point à un autre. Dans le lisse, c'est l'inverse : les points sont subordonnés au trajet. » ; « ... le strié, c'est ce qui entrecroise des fixes et des variables, ce qui ordonne et fait succéder des formes distinctes. [...] Le lisse, c'est la variation continue, c'est le développement continu de la forme, [...] un pur tracé d'une diagonale à travers la verticale et l'horizontale. » MP, p. 597.

<sup>26</sup> MP, p. 635.

connu, reconstitué, mais disloqué, morcelé, commence à s'éroder dans l'excès de la musique. Ce « vacarme », cet « hurlement » qu'il ne sait plus faire entrer dans le symbolique rassurant des mots, mettent le sujet dehors. Hors de soi. « Clément Hulin flottait entre deux eaux. » Ou ailleurs « Clément Hulin était devenu quelque chose de flou, d'indiscernable<sup>27</sup> ». Il ne lui reste que son nom. Clément Hulin. Un nom que le texte ainsi rythmé répète à l'infini et qui vient corroborer non pas le corps érodé de Clément Hulin, mais bien celui du récit...

*2<sup>ème</sup> temps* Or, une fois la maison est saisie dans son déplacement, il ne reste qu'à laisser couler l'eau, qu'elle achève son travail érosif, laisser passer les bêtes transhumantes qui ne cessent de déterritorialiser l'espace trop signifiant (soit l'espace strié), et attendre patiemment qu'avec l'écoulement du temps paroles et mots s'usent, s'épuisent. C'est la dimension du passage, de la chasse, de la poursuite et celle aussi de l'écriture, tous prêts à capter l'espace dans son devenir « haptique ». L'espace dépourvu de ses stries se prête à une « vision rapprochée » des choses, permettant la liquidation de l'optique à la fois dans le visuel, l'auditif et le tactil. Le « je » du premier récit de *L'érosion intérieure* vit cette expérience fulgurante grâce à la vision rapprochée qu'offre l'espace haptique : « Et la terre humide contre ma joue, ne m'est pas étrangère. Elle n'est plus objet de regard, du toucher : je viens de fondre en elle.<sup>28</sup> » De fait, c'est exactement ce qui se passe quand Trassard « met son regard au cœur de la haie » afin de pénétrer le vert translucide et tremblant des feuilles. Ou bien l'écrivain dans la *Reconnaissance des dehors et des dedans d'une forêt* lorsque, le soir, il s'endort « avec le visage dans les fougères<sup>29</sup> ». Ou encore, l'aventure illimitée du « je » qui roule vers le fond, et « marche à la séparation des élans, entre deux épaisseur de broussailles suspendu<sup>30</sup> ». Suspendu entre l'espace et le temps, ce « je » reste « au fond de ce fleuve racineux » laissant couler l'« immense durée de la forêt » dans ses veines. La reconnaissance de la forêt ne se fait qu'entre le « il » et le « je », quelque part dans un « tu », dans une écriture que garde en soi muette, le serf Hahil.

*3<sup>ème</sup> temps* Finalement, avec la diminution de la vitesse à zéro, on retrouve la lenteur rajeunissante des textes : les anciennes-nouvelles ponctualités – herbes, animaux, fragments de souvenirs peuplant plateaux, pâturages et textes. Et ces éléments vont forcément se lier entre eux. Vont faire rhizome. Et cela apportera vie et élan au territoire, aux « corps érodés<sup>31</sup> ». Ce que l'auteur de *L'Histoire des Forêts occidentales* n'arrive pas à écrire, car son histoire, qui est en somme celle du serf Hahil, « n'eût fait que passer d'un livre à un autre<sup>32</sup> », Trassard l'écrivain-

<sup>27</sup> PL, p. 35, 36.

<sup>28</sup> EI, p. 18.

<sup>29</sup> A, p. 42.

<sup>30</sup> A, p. 37.

<sup>31</sup> CD, p. 77.

<sup>32</sup> A, p. 50.

photographe des *Ouailles*, de *Territoire*<sup>33</sup>, de l'*Inventaire des outils*<sup>34</sup> ou dans les fragments des *Tardifs instantanés*<sup>35</sup> peut bien le faire. A la liquidation des mots, il substitue la présence solide des choses, leur immédiateté captée une fois pour toutes dans un toujours-déjà-là suspendu. Et c'est ce qu'il fait lorsqu'il solidifie ses souvenirs en fixant ceux-ci dans l'instant suspendu arrêté par le déclic de son appareil de photo. Chaque objet, chaque animal paissant dans les prés est à l'image de l'absolu.

« *lignes de fuite* » Reprenons en termes théoriques ce qui se passe à l'intérieur de cette trilogie présumée. Toute une multiplicité de lignes s'y esquisse pour constituer des agencements précaires. Les lignes, toujours à la recherche de connexions possibles avec les points stratifiés déterritorialisent ceux-ci en les dilatant au possible, et font ressortir par là même la carte du récit. Chaque texte publié vient à redessiner à son tour la carte antérieure. Deux instances jouent chez Trassard un rôle important dans la mise en œuvre de la déterritorialisation, deux lignes de fuite : l'humidité et la musique. L'eau qui coule qu'elle soit claire, sombre, légère l'hiver, lourde l'été, « la douce pluie », ruisseau passant entre les mots d'une part, et de l'autre, s'y connectant, le bruissement, le « froissement », la « musique des ruisseaux »<sup>36</sup>.

Dans *Le jour est un fils oublieux* l'eau déborde, déterritorialise la maison, coule sous elle, l'envahit pour y projeter ses propres limites. « Mais tout est sombre dans l'eau qui entre sous les murs et par laquelle l'étang et la maison se connaissent de l'intérieur. » Ou plus explicitement : « Au-dessus de nous, l'humidité faisait alors se décoller et choir en plaques la dorure du plâtre. L'humidité montait, et vidait la maison. Dessinait d'étranges pays sur les murs, livrant la carte fabuleuse de ses contrées mobiles... »<sup>37</sup> Cette déterritorialisation de la maison par l'eau, et vice versa, se voit précédée par celle qu'accomplit la pluie « douce » qui tombe « avec un cri doux » sur l'étang que le fils de la nuit, fils qui a perdu son autre, la mère, et par là-même ses propres contours, écoute. Devenu lui-même fluidité, ils se rencontrent dans cette écoute, dans cet « appel de l'eau vers l'eau »<sup>38</sup>, mais le jour qui « recompose et partage » interrompt la reconnaissance dans la nuit humide et fluide. Territorialisation différée.

<sup>33</sup> TRASSARD, Jean-Loup, *Territoire* (Textes et photographies), Cognac, Le Temps qu'il fait, 1989.

<sup>34</sup> TRASSARD, Jean-Loup, *Inventaire des outils à main dans une ferme* (Textes et photographies), Cognac, Le Temps qu'il fait, 1995.

<sup>35</sup> TRASSARD, Jean-Loup, *Tardifs instantanés* (Souvenirs), Paris, Gallimard, 1987.

<sup>36</sup> TRASSARD, Jean-Loup, *Des cours d'eau peu considérables* (Récits), Paris, Gallimard, 1981, p. 72.

<sup>37</sup> EI, p. 196 ; 205.

<sup>38</sup> EI, p. 203.



Autrement dit, le point dilaté devient ligne – cri, appel, voix, et ne faisant plus contour, passe *entre* les choses, *entre* les points, à la manière, comme dirait Trassard, d'un « ruisseau incertain » qui s'affirme et se dérobe. « *Entre* les choses – dit Deleuze – ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une *et* l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu.<sup>39</sup> » Sans doute, le devenir trassardien s'invente-t-il dans ce petit ruisseau qui « passera entre les mots ». Puisque – comme il dit – « dans un livre ne s'arrêtent pas les ruisseaux<sup>40</sup> ».

Le ruisseau et la musique – paroles de laine, « fluidité doucement pesante des vastes tas d'avoines et de blé », ou « déplacement de bulles d'air » qu'écoute l'enfant l'oreille contre le poil de la vache, ou « la chaude circulation de lait<sup>41</sup> » – dans leur transcendance matérielle enchantent l'homme, comme font les fées qui habitent – comme dit Le Clézio<sup>42</sup> – les fontaines dans la poésie médiévale. De fait, la musique du ruissellement file les métaphores pour les reverser dans l'écriture « innervant » celle-ci d'une sensibilité excessive. L'écriture se dilate, tend ses nerfs pour se développer au rythme de cette fluidité. Travail de territorialisation, l'écriture est semblable à une ritournelle<sup>43</sup> que chante l'oiseau pour marquer son territoire. C'est – dira-t-on – un traité de nomadologie à la Trassard qui montre (avec ses affects et percepts) comment l'écriture, après avoir signifié, strié (dans l'affection et la perception), se retrouve de nouveau lisse<sup>44</sup>, redevient nomade, *ligne abstraite*. Le « Natal » de Trassard, sa « Demeure » est un territoire – un « acte<sup>45</sup> » – qui ne connaît « ni début ni fin », c'est un plateau au ciel « moutonné » à même de recueillir vitesses, lenteurs, « tirées », « ruban laineux<sup>46</sup> », passages des bêtes, ouailles, génisses, vaches, ancolies, des cours d'eau peu considérables, des mots...

<sup>39</sup> MP, p. 37.

<sup>40</sup> CD, p. 71.

<sup>41</sup> PL, p. 16 ; 20.

<sup>42</sup> LE CLEZIO, J.M.G., « Jean-Loup Trassard, le compagnon », *NRF*, n° 344, 1981, p. 82–86.

<sup>43</sup> « La ritournelle [...] emporte toujours de la terre avec soi, elle a pour concomitant une terre, même spirituelle, elle est en rapport essentielle avec un Natal, un Natif. » En particulier MP, p. 381–433.

<sup>44</sup> « ... il y a deux mouvements non symétriques, l'un qui strie le lisse, mais l'autre qui redonne du lisse à partir du strié. » MP, p. 600.

<sup>45</sup> MP, p. 386 ; 32.

<sup>46</sup> TRASSARD, Jean-Loup, *Ouailles* (Textes et photographies), Cognac, Le Temps qu'il fait, 1991, p. 11.